



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

44 | octobre 2009
Sur un Air d'Encyclopédie

L'air du tableau. De l'*Encyclopédie* aux *Salons*

Pedro Pardo-Jiménez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4569>

DOI : 10.4000/rde.4569

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2009

Pagination : 137-148

ISBN : 978-2-9520898-1-4

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Pedro Pardo-Jiménez, « L'air du tableau. De l'*Encyclopédie* aux *Salons* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 44 | octobre 2009, document 11, mis en ligne le 13 octobre 2009, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4569> ; DOI : 10.4000/rde.4569

Propriété intellectuelle

Pedro PARDO JIMÉNEZ

L'air du tableau. De l'*Encyclopédie* aux *Salons*

Rédigée par Paul Landois – signée (R) –, l'entrée AIR que l'*Encyclopédie* consacre à la peinture est la suivante :

Air se dit *en Peinture* de l'impression que fait un tableau, à la vûe duquel on semble réellement respirer l'*air* qui regne dans la nature suivant les différentes heures du jour : frais, si c'est un soleil levant qu'il représente ; chaud, si c'est un couchant. On dit encore qu'il y a de l'*air* dans un tableau, pour exprimer que la couleur du fond & des objets y est diminuée selon les divers degrés de leur éloignement : cette diminution s'appelle la *perspective aérienne*. On dit aussi *air de tête* : tel fait de beaux *airs* de tête. On dit encore attraper, saisir l'*air* d'un visage, c'est-à-dire le faire parfaitement ressembler. En ce cas l'*air* sembleroit moins dépendre de la configuration des parties, que de ce qu'on pourroit appeller *le geste du visage*. (R)¹

Landois retient ici quatre emplois du mot qui recouvrent respectivement trois domaines différents de l'art pictural : l'effet, dans l'acception 1 : « l'impression que fait un tableau » ; la – ou, suivant l'usage que la critique du XVIII^e siècle faisait de ce mot – le technique, et plus spécifiquement la perspective aérienne (ce sera notre acception 2) ; et finalement le thématique, dans des expressions concrètes comme « air de tête » ou « saisir l'air du visage » (acceptions 3 et 4). Dans un premier temps, et dans le but de rendre compte de la nouveauté et de la teneur de l'article, je me propose de passer en revue ces quatre acceptions sur trois axes principaux : la signification de leur présence par rapport à d'autres dictionnaires antérieurs et postérieurs, leur contenu sémantique, enfin

1. *Enc.*, I, 237a. (1751). Les citations de l'*Encyclopédie* renvoient à l'édition originale, Paris, Libraires associés, 1751-1765.

leur emploi effectif dans la théorie et la critique d'art². Ensuite, j'aborderai très sommairement leur ordre d'apparition dans l'article, qui, à mon avis, révèle des aspects tout à fait intéressants.

La première de ces opérations montre déjà quelques différences. Les acceptions 3 et 4 correspondent à des locutions plutôt courantes. Selon Brunot, la désignation du visage au moyen de la locution « air de tête » est usuelle à partir de 1651³. De sa part, « l'air » du visage dans le sens de « aspect » ou « apparence » – qui procède également de l'étymon italien « aria » – est beaucoup plus ancien, car il remonte à la renaissance⁴. Or, si ces deux locutions se caractérisent par une présence systématique et un sens stable aussi bien dans les dictionnaires que dans les textes, il n'en va pas de même des deux premières.

L'acception 1, dont l'apparition est à ma connaissance parfaitement épisodique – on ne la retrouve sur aucun autre dictionnaire –, constitue une incorporation très originale mais difficile à saisir, notamment parce qu'elle ne renvoie à aucune expression linguistique concrète. Selon Landois, le mot « air », frais ou chaud, s'applique à l'impression que fait un tableau ; on peut donc supposer qu'à un moment donné on a dit quelque chose comme « ce tableau a un air frais » ou « l'air de ce tableau est frais », et je dis supposer parce que ces expressions ne semblent pas avoir laissé de trace évidente dans la littérature artistique. Quoi qu'il en soit, si le sens précis de cette acception reste nébuleux, sa présence dans l'article de Landois peut à mon avis être expliquée, ne serait-ce que partiellement, à partir de quelques considérations qui touchent l'évolution de la critique d'art au xviii^e siècle. J'y reviendrai.

L'acception 2, qui rattache le syntagme « l'air du tableau » au respect de la perspective aérienne, est à coup sûr la plus complexe et mérite d'être glosée plus attentivement, car elle recouvre plusieurs aspects : l'air comme élément physique qui conditionne la perception visuelle des objets ; l'air comme élément thématique à représenter ; enfin l'air comme expression métonymique d'un critère de qualité esthétique. À cela s'ajoute le fait que, même si l'énoncé de Landois est cette fois sans

2. Il faut dire que, d'une certaine manière, cette démarche intertextuelle s'impose d'elle-même dans la mesure où nos connaissances sur la vie et la personnalité de Paul Landois, l'auteur de l'article, sont extrêmement réduites. À ce propos, voir Romira Worvill, « Recherches sur Paul Landois, collaborateur de l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'encyclopédie*, 1997, n° 23, p. 127-140.

3. *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, t. VI, 1^{re} partie, p. 695. Une telle datation obéit sans doute au fait que cette expression revient souvent dans le *Traité de Peinture* de Leonardo Da Vinci, traduit justement à cette date.

4. Voir Alain Rey (dir.) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. I, p. 39.

équivoque, sa confrontation avec la réalité des textes fait apparaître certaines zones d'ombre qui touchent aussi bien les deux termes de sa définition que le rapport de causalité qui s'établit entre eux.

Pour cette acception 2, absente des trois dictionnaires fondateurs de la lexicographie française – c'est-à-dire ceux de Richelet, Furetière et l'Académie –, Landois s'est borné à reproduire presque littéralement la définition inaugurale d'André Félibien dans son *Dictionnaire* de 1676 : « On dit qu'il y a de l'air dans un Tableau lorsque la couleur de tous les corps est diminuée, selon les divers degrés d'éloignement ; cette diminution s'appelle la *perspective aérienne*⁵ ». En cela Landois ne se distingue guère de ses prédécesseurs les plus illustres, parmi lesquels Corneille, l'auteur anonyme de l'article « air » du *Dictionnaire de Trévoux* et Prévost, ainsi que de quelques continuateurs comme Pernety⁶. La cohérence de cette suite lexicographique fait penser que l'expression « l'air du tableau » a dû passer des lexiques spécifiquement artistiques aux dictionnaires de langue en raison d'un emploi de plus en plus fréquent, mais, sur ce point, il est difficile de proposer une datation, pas même approximative. N'en ayant pas trouvé de notice dans la lexicographie historique, j'ai procédé moi-même à une enquête – non exhaustive, mais représentative dans la mesure où elle comprend un nombre considérable de titres – dont les résultats sont assez surprenants : dans la période qui va de la définition de Félibien à la rédaction du premier *Salon* de Diderot, alors que la locution « l'air du tableau » se consolide par sa présence régulière dans les dictionnaires, elle semble être introuvable dans les ouvrages sur la peinture les plus importants⁷. Une telle absence,

5. Voir (1678) *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1690, p. 465.

6. Voir Thomas Corneille, *Le dictionnaire des arts et des sciences*, Paris : chez la veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 19 ; (1704) *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 197 ; Antoine François Prévost, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, chez Didot, 1750, p. 23 ; Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757, p. 7.

7. Textes consultés : *Idée de la perfection de la peinture* (1662), de Fréart de Chambray ; *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture* (1665), de Bosse ; *L'art de peinture* (1668), de Du Fresnoy ; *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* ; *Dialogue sur le coloris* (1673), *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677), *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* (1681), *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages* (1699) et *Cours de peinture par principes* (1708), de Roger de Piles ; *Des principes de l'architecture*, ..., o.c. (1676) et *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1688), de Félibien ; *Sentiments des plus habiles peintres sur*

« normale » pour ainsi dire dans les traités théoriques, s'explique moins dans les dissertations critiques contenant des appréciations sur les tableaux. On peut dire la même chose des articles de l'*Encyclopédie* que Jaucourt écrit sur les différentes écoles de peinture, ainsi que, plus tard, de beaucoup de comptes rendus de salons contemporains à ceux de Diderot, comme ceux de Grimm pour la *Correspondance littéraire*, ceux du *Journal de Trévoux* ou les *Mémoires secrets* de Bachaumont⁸. Toute provisoire qu'elle soit – la datation d'un état de langue étant une question épineuse, je n'oserais donner ces résultats comme définitifs –, cette revue permet de conclure que l'incorporation de l'expression « l'air du tableau » à l'usage général semble s'opérer très lentement, et ne sera complète qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : ainsi semble l'entendre Jacques Chouillet lorsqu'il inclut le mot « air » dans la liste des néologismes picturaux qu'il dresse pour cette même époque⁹. Mais, puisque nous y sommes, je ne renoncerais pas à signaler une circonstance également paradoxale : après les *Salons* de Diderot, le décalage que nous avons constaté entre la présence lexicographique et l'usage effectif de « l'air du tableau » persiste, quoique de façon inverse. Au moment où l'expression commence à être employée régulièrement, elle s'éclipse des dictionnaires jusqu'à sa disparition presque définitive dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, période où justement, elle se retrouve partout dans la critique, ce qu'on peut constater par exemple dans les textes de Gautier, Baudelaire et surtout, Fromentin, Zola et Huysmans.

Passons maintenant au prédicat de la définition de Landois, c'est-à-dire à la perspective aérienne, dont je ne retiendrai que quelques aspects problématiques. Appelée perspective « aérée » par Fréart de Chambray dans sa traduction du *Traité de peinture* de Leonardo Da Vinci¹⁰, elle ne

suite note 7

la pratique de la peinture et sculpture (1696), de Testelin ; *Description des tableaux du Palais-Royal*, de Du Bois de Saint-Gelais (1727) ; *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France* (1747) et *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, de La Font de Saint-Yenne (1754), de La Font de Saint-Yenne ; *Traité de perspective à l'usage des artistes* (1750), de Jaurat ; *Lettre sur les peintures d'Herculanum* (1751), de Cochin ; *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture* (1752), de Bachaumont ; *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes* (1753), de Gautier d'Agoty ; *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753* (1753), de Leblanc ; *Traité de peinture* (1765), de Dandré-Bardon.

8. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, 2 t., Londres, Adamson, 1784.

9. *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 335.

10. Voir *Traité de peinture*, Paris, Langlois, p. 53 s.

tardera pas à recevoir définitivement le qualificatif d'« aérienne¹¹», plus apte en principe à désigner une technique qui consiste non à exposer le regard à l'air, mais à regarder à travers l'air – ceci est d'ailleurs le sens étymologique du mot *perspicere*. Grâce à la divulgation des théories de Da Vinci, la considération de l'air interposé entre l'œil et l'objet devient une condition essentielle de la pratique picturale, car elle permet d'exprimer la dimension de la profondeur au moyen de la dégradation : indispensable lors de la représentation des lointains, elle figure dans tous les traités de peinture postérieurs. Aux xvii^e et xviii^e siècles pourtant, cette unanimité de principe sur la perspective aérienne s'affaiblit considérablement lorsqu'il s'agit de préciser les clés de son traitement. La première question qui se pose, pour laquelle on se reportera à l'article d'Elizabeth Lavezzi dans ce volume, pourrait être formulée ainsi : peut-on soumettre la perspective aérienne, comme la linéaire, à des lois universelles, plus ou moins scientifiques ? Sur ce point, la foi rationaliste de l'Académie, exprimée par la voix de de Testelin dans les conclusions du « Discours sur la couleur¹² », et prolongée plus tard par des théoriciens comme Gautier d'Agoty et Johann Lambert – qui établit même une échelle de dégradation fondée sur la théorie des logarithmes¹³ –, se heurte au scepticisme manifeste de Félibien ou Corneille qui, en raison de la variabilité infinie de l'atmosphère, font tout dépendre de l'art du peintre. Un deuxième élément de discordance – de dispersion en réalité – apparaît à l'heure de décider quelle est la partie de la peinture qui intervient dans l'exécution pratique de la perspective aérienne. Ici les théoriciens, souvent sans motiver leurs choix, retiennent soit la couleur (Corneille, Jeurat, Laugier¹⁴), soit le clair-obscur (Gautier d'Agoty), ou les deux (Jaucourt) ; certains y ajoutent le dessin des contours (Félibien, Pernety, Hagedorn¹⁵), d'autres considèrent tout en même temps (Da Vinci, Testelin, Chambers¹⁶). À cette indéfinition d'ensemble

11. À partir des publications de Bosse (1665) et après quelques années d'oscillation terminologique.

12. « La perspective fournit des règles universelles pour la forme, couleur, et pour les degrés de force des teintes et des ombres » (o.c., p. 40). Signalons que Da Vinci avait déjà proposé une table proportionnelle de la dégradation suivant les distances.

13. Voir (1774) *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres*, Berlin, Voss, 1776, p. 74 s.

14. Voir Edme-Sébastien Jeurat, *Traité de perspective à l'usage des artistes*, Paris, C.-A. Jombert, 1750, p. iv. ; Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771, Paris, Claude-Antoine Jombert), Paris, Minkoff, 1972, p. 116.

15. Voir Christian Ludwig von Hagedorn, *Réflexions sur la peinture*, tome II, Leipzig, chez Gaspar Fritsch, 1775, p. 55 s.

16. Voir Ephraim Chambers, *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences*, Second Volume, London: Printed for J. and J. Knapton [and 18 others], 1728, p. 794.

contribue également l'hésitation inévitable entre la méthode et le but qui découle de l'association de la perspective aérienne à la représentation des espaces ouverts de la nature. Le peintre, on l'a dit, applique la dégradation pour rendre fidèlement le jeu des distances et donner ainsi de la profondeur à son tableau. Il cherche donc à peindre les effets de l'air, mais, ce faisant, il peint l'air par ses effets. Ainsi l'entend par exemple Watelet dans l'article « Air » de son *Dictionnaire des Beaux-Arts* :

L'air, dont l'idée commune est celle d'un élément invisible, se rend cependant sensible aux regards des Artistes-Peintres [...]. Comment peindre une substance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature ? Ce ne peut être qu'avec le secours de l'artifice [...]. Sa seule ressource [du peintre] est de rappeler à l'esprit de ceux qui voient les tableaux, les effets de l'air¹⁷.

Le défi de la perspective aérienne est en effet double, car il consiste non seulement à représenter le visible, les objets, par la considération de cet élément invisible qu'est l'air, mais aussi, et peut-être surtout, à faire apparaître l'invisible, l'air, par la dégradation du visible. En fait, c'est cette dernière réussite que les critiques d'art du XVIII^e siècle célèbrent en priorité : la maîtrise de Boucher à faire sentir « le vide de l'air », selon Le Blanc¹⁸ ; l'adresse de Vernet « à saisir & à rendre ce qui n'a point de prise » selon La Font de Saint-Yenne¹⁹. Dans les paysages et les marines, l'air accapare l'attention des critiques jusqu'à devenir le principal protagoniste du tableau, de là, prolifération de termes associés à la visibilité de l'atmosphère comme « lumière », « transparence », « brouillard » et, surtout, « vapeur », mot que l'*Encyclopédie* définit, rappelons-le, en des termes qui ne nous sont pas inconnus : « Vapeur, Vaporeux, se dit *en Peinture*, lorsque la perspective aérienne est bien entendue dans un tableau, & qu'il y regne un très-léger brouillard qui rend les objets tendres & flous. On dit il regne une belle *vapeur* dans ce tableau²⁰ ».

L'oscillation entre l'air interposé et l'air représenté montre enfin que l'acception 2, qui relève explicitement de la métonymie, s'articule implicitement sur un truisme : s'il y a de l'air dans un tableau, c'est parce qu'on y a bien traité la perspective aérienne, c'est-à-dire, parce qu'on a réussi à peindre l'air. Cela dit, il subsiste dans la définition de Landois un rapport de cause à effet dont l'interprétation trop vectorielle risquerait

17. Paris, Panckoucke, T. I, 1788, p. 14.

18. O. c., p. 16.

19. 1754, o. c., p. 130.

20. *Enc.*, XVI, 836b (1765).

à mon avis de réduire à l'excès la diversité de l'imaginaire pictural du XVIII^e siècle. Lorsqu'on dit « l'air du tableau », est-ce toujours pour désigner – et pour ne désigner que – le respect de la perspective aérienne ? C'est à cette question qu'à l'aide des *Salons* de Diderot, j'essaierai de répondre.

Il n'est pas besoin de rappeler à quel point Diderot a été sensible à la représentation des phénomènes liés à l'atmosphère ; sur ce point, les pages qu'il a consacrées à des peintres comme Vernet ou Louthembourg parlent d'elles-mêmes. Pour ce qui est de la perspective aérienne, il la connaissait parfaitement ; il en fait déjà mention dans le *Salon de 1763* et en fera la théorie à plusieurs reprises²¹. À titre d'exemple, on peut évoquer son jugement sur le tableau *Une Marche d'armée*, de Casanove :

Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur, point de dégradation perspective, point d'air entre les objets [...]. Si [...] le spectateur est loin de la scène, les objets seront relativement d'une dégradation plus insensible et exigeront des tons plus doux, parce qu'il y aura plus de corps d'air entre l'œil et la scène²².

Certes dans les *Salons* la dégradation est souvent associée directement à la présence de l'air²³, mais cette relation ne semble pas s'accomplir entièrement dans le sens inverse. On dirait plutôt que, chez Diderot, l'exigence d'air, de plus en plus pressante, finit par déborder le cadre de la perspective aérienne, du moins telle que l'ont défini ses prédécesseurs. D'abord, parce qu'elle s'étend à toutes les dimensions du tableau, et non seulement à celle de la profondeur. Lorsque dans les *Essais sur la peinture* il parle du clair-obscur, le philosophe précise que la décomposition des plans doit s'opérer dans tous les sens²⁴ ; et plus tard, dans le *Salon*

21. S'inspirant directement, selon Else Marie Bukdahl, de Da Vinci et peut-être aussi de l'article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* (Voir *Diderot critique d'art*, t. II, Copenhague, Rodenkilde et Bagger, 1982, p. 39). D'autres définitions de la perspective aérienne : DPV, XIV, p. 359 s.

22. *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 159-160. Les citations de Diderot renvoient à l'édition Dieckmann, Proust, Varloot, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1955 (désormais DPV). Pour les textes non compris dans cette édition, on citera par *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris, Hermann, 1995.

23. Voir *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 77 et p. 96 ; *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 270 ; *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 575.

24. « Imaginez [...] toute la profondeur de la toile coupée, n'importe en quels sens, par une infinité de plans infiniment petits. Le difficile c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent » (*Essais sur la peinture*, DPV, XIV, p. 362).

de 1767, à la vue du *Miracle des Ardents* de Doyen, il écrit : « tandis que le défaut d'air et de perspective porte les figures du devant vers le fond et du fond vers le devant, par une seconde malédiction elles sembleront encore chassées de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche²⁵ ».

Ensuite, parce qu'elle s'étend aussi à d'autres éléments de la peinture comme les reflets, endroits où la lumière et la couleur se mélangent et dont le traitement approprié permet de lier harmoniquement les plans préalablement découpés :

La Tour [...] m'avoua qu'il devait infiniment aux conseils de Restout [...] ; que c'était ce peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond et le fond sur le côté ombré²⁶.

À leur tour, les reflets conditionnent le dessin des contours, qui doivent être en même temps francs et, allons-y, vaporeux²⁷.

On pourrait estimer que ce que Diderot expose dans ces commentaires n'est après tout qu'une conception particulièrement large de la perspective aérienne, déjà annoncée en partie, on l'a vu antérieurement, par des auteurs comme Da Vinci. Il me semble pourtant qu'il est question ici de beaucoup plus que de la simple diminution dont il est fait allusion dans l'article de Landois. Cette idée se confirme d'ailleurs par l'incorporation de la composition elle-même aux procédés qui font apparaître l'air :

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : Il y a bien du monde, on étouffe ici ; [...] ou [:] Je les trouve bien isolés les uns des autres. Eh bien, si vous avez ce tact qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées²⁸.

Composition, clair-obscur, couleur, dessin : tout doit concourir à la création de l'effet-air, qui, par là même, relève moins de l'ordre du perspectif que de celui, plus large, du scopique. La preuve en est que Diderot le réclame non seulement dans les genres qui offrent au lecteur des lointains – paysages, sites, marines, ruines –, mais aussi – et en cela il s'écarte

25. *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 270-271.

26. *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 603-604.

27. Voir *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, dans *Héros, et martyrs*, o. c., p. 443.

28. Id., p. 395. Voir aussi *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 251 : « que là, rares et séparés [les arbres], il faut que l'air et la lumière circulent entre leurs branches et leur troncs ».

complètement de la tradition – dans la peinture d'histoire, les tableaux mythologiques et allégoriques, les scènes collectives, les portraits et les natures mortes²⁹.

Une telle insistance n'est pas gratuite. Au contraire, elle répond entièrement à l'esthétique de Diderot et, plus particulièrement, à la primauté qu'il accorde au critère de l'expressivité. Le mot capital est « faire circuler l'air », dont le philosophe se servira encore six fois pour rappeler que la réussite du peintre consiste non à imiter la nature, mais à en recréer les lois³⁰. Par la vivacité qu'il confère à la scène, l'air suggère que le rapport entre les objets, leur comportement dans l'espace de la fiction, est analogue à celui observé dans la réalité. C'est pour cela qu'il doit parcourir en toute liberté cet organisme définitivement aérobie qu'est le tableau. Lorsque nous avons parlé de la décomposition des plans, nous avons cité certains passages où Diderot défend une vision multidirectionnelle, et non seulement perpendiculaire, de la peinture. Il fait de même ici : en exigeant que l'air circule, il revendique encore – excusez un jeu de mots trop facile – la dimension du circulaire, la seule capable de mimer le mouvement de l'esprit. Un mouvement qui, chez Diderot, est selon Jacques Chouillet expansif³¹ et, selon Georges Poulet, littéralement excentrique. Ce dernier ajoute : « tout est plein, et le mouvement se diffuse partout par vagues, comme dans un milieu gazeux³² ».

D'autre part, c'est le dynamisme de la représentation qui permet au peintre de transmettre au spectateur la vérité du représenté et de l'y faire adhérer. Il se produit ainsi un processus d'enchaînement logique qui débouche sur l'assimilation de l'œil à l'air. Dans les *Essais sur la peinture* on peut lire : « Quelle est la tête de la Tour autour de laquelle l'œil ne circule pas ?³³ ». Et plus tard, dans le *Salon de 1769*, à propos d'un tableau de Noël Hallé : « L'œil se promène entre les figures et les

29. Voir respectivement, pour les tableaux d'histoire : *Salon de 1759*, DPV, XIII, p. 70 ; *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 77, p. 81, p. 96 ; *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 270, p. 458. Tableaux mythologiques : *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 345 ; *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 205 ; *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 129. Allégories : *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 500 ; *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 668. Bergeries : *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 356. Marches d'armée : *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 159. Caravanes : *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 575. Portraits : *Salon de 1781*, *Héros et martyrs*, p. 317. Natures mortes : *Salon de 1771*, *Héros et martyrs*, p. 170.

30. « Si tu sais peindre l'air, tu peins le mouvement », dira Le Mierre dans *La Peinture* (1769), ouvrage dont Diderot fera le compte rendu.

31. Voir *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 15.

32. *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 135.

33. DPV, XIV, p. 361.

groupes »³⁴. Cette assimilation est d'autant plus légitime qu'elle s'articule sur un phénomène pictural concret, à savoir que les éléments qui font apparaître l'air dans le tableau sont justement ceux qui attirent le regard du spectateur. C'est le cas, par exemple des contours : « C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie ; car le spectateur sent l'effet, sans en pouvoir deviner la cause »³⁵. Et encore : « Les Italiens désignent ce vaporeux [des contours] par l'expression *sfumato* ; et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournait autour de la partie dessinée, et que l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement, que, sans voir, on croyait voir au delà du contour »³⁶.

Ce que Diderot demande donc à l'artiste est une solution de continuité entre le visible et l'invisible, de l'aider à voir ce qui n'est pas dans le tableau. En fait, la question de la visibilité se pose en des termes tout à fait nouveaux : maintenant, c'est au spectateur de peindre l'invisible, même aux dépens des intentions de l'artiste³⁷. Il est évident que cette tâche ne pourra être menée à bout que grâce à ce que le philosophe appelle, dans ses *Éléments de physiologie*, l'« œil intérieur » de l'imagination, cette même imagination qu'il définit justement comme « la faculté de se peindre les objets absents, comme s'ils étaient présents »³⁸. Au nom de l'imagination, le Diderot salonnier ne s'est pas lassé de chanter les avantages de l'esquisse sur le tableau, ce qu'il fait parfois en des termes à proprement parler aériens : « quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste »³⁹. Au nom de l'imagination aussi, il a condamné l'obsession de

34. DPV, XVI, p. 583.

35. *Pensées détachées*..., o. c., p. 424.

36. Id., p. 125.

37. Sainte-Beuve rapporte à ce propos une anecdote qui a tout l'air d'être apocryphe, mais qui pourrait également ne pas l'être du tout : « On m'a raconté que David [...] ne parlait de Diderot qu'avec reconnaissance. Les débuts de David avaient été pénibles, il avait échoué jusqu'à deux et trois fois dans ses premières luttes. Diderot, qui hantait les ateliers, arrive dans celui de David : il voit un tableau que le peintre achevait ; il admire, il y voit des pensées, des intentions grandioses. David l'écoute, et lui avoue qu'il n'a pas eu toutes ces belles idées. Quoi !, s'écrie Diderot, c'est à votre insu, c'est d'instinct que vous avez procédé ainsi ; c'est encore mieux ! Et il motive son admiration de plus belle. Cette chaleur d'accueil [...] rendit courage à David, et fut pour son talent un bienfait » (*Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, 18[??], t. III, p. 309-310).

38. DPV, XVII, p. 475. De l'imagination, Diderot dit aussi : « Le monde est trop étroit pour elle ; elle voit au-delà des yeux et des télescopes » (Lettre à la comtesse de Forbach citée par J. Chouillet, o. c., p. 16).

39. *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 516. Voir aussi : *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 22, p. 193 ; *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 358-359.

tout peindre, ainsi que – Marie Leca-Tsiomis le rappelait il y a peu⁴⁰ – ces deux formes d'excès dans l'exhibition que sont la symétrie et la nudité. Si l'expressivité est un critère majeur de l'appréciation artistique, c'est parce qu'elle active l'imagination créatrice et, avec elle, l'adhésion sensorielle et affective du spectateur. Poussée à l'extrême, cette esthétique de la participation aboutit à la rupture des frontières qui séparent la fiction picturale de la réalité, c'est-à-dire à la métalepse, phénomène toujours présent dans le discours d'un Diderot qui, on le sait, feint d'entrer physiquement dans le tableau pour mieux le juger. L'exemple le plus connu de cette forme d'intrusion est bien sûr la « Promenade Vernet » : « J'étais las, dira-t-il, mais j'avais vu de belles choses, respiré l'air le plus pur⁴¹ ». Dans ce même *Salon de 1767*, l'inspiration est définie aussi sous le signe de la perméabilité comme « l'art de lever un pan du voile [...] du monde⁴² », mot par lequel le philosophe reproduit, le dépassant, le *topos* classique qui, depuis Alberti, compare le tableau à la fenêtre⁴³. Chez Diderot, le tableau est toujours une fenêtre ouverte. Peut-être, après tout, l'expression « perspective aérée » n'était pas si mauvaise...

J'en arrive à ma conclusion. Si la pensée artistique de Diderot annonce celle des salonniers du XIX^e siècle, elle ne se construit pas moins sur celle de ses contemporains, et le primat du critère de l'expressivité n'y fait pas exception⁴⁴. On ne s'étonnera donc pas de retrouver dans d'autres textes du XVIII^e, quoique moins systématiquement, la plupart des idées et des formules qu'on vient d'évoquer : l'exigence d'air et de sa circulation dans le tableau⁴⁵, l'assimilation de l'air à l'œil⁴⁶, l'appel à l'imagination du spectateur⁴⁷, la métalepse⁴⁸, etc. En fait, le détour que nous avons fait par l'œuvre critique du philosophe a eu pour but essentiel de sonder certains aspects d'une tendance esthétique collective qui, à mon avis, permettent de mieux comprendre la définition de Landois

40. Voir « L'article FICHU et ses usages », RDE, 35, octobre 2003, p. 101-102.

41. *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 190

42. Id., p. 311.

43. Alberti, Leon Battista, *De la statue et de la peinture* ; trad. du latin en français par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy, 1868, p. 124.

44. Voir Bukdahl, o. c., t. II, p. 325-326.

45. Voir brochure citée par Brunot, o. c., p. 794 ; Watelet, o. c., p. 14 et p. 16 ; Hagedorn, o. c., t. II, p. 58n.

46. Voir le compte rendu de *L'Année littéraire* cité par Bukdahl, o. c., t. II, p. 230 ; Hagedorn, o. c., t. II, p. 58n.

47. Voir Laugier, o. c., p. 119.

48. Voir Leblanc, o. c., p. 35 ; Grimm, o. c. ; Bachaumont, o. c. ; et les brochures de Mathon de la Cour et de Carmontelle citées par Bukdahl, o. c., t. II, p. 271 et p. 311.

dans l'*Encyclopédie*. D'abord, pour ce qui est de l'acception 1, qui nous apparaît maintenant non seulement comme une simple corrélation entre les couleurs et les sensations qu'elles produisent, mais comme l'expression, en raccourci si l'on veut, d'un idéal artistique nouveau fondé sur la participation du spectateur. Si la position du mot « impression » au début du prédicat est déjà à retenir, la référence métaleptique que contient le verbe « respirer » ne l'est pas moins, d'autant plus qu'elle réapparaît, de façon presque identique, dans l'article FRAÎCHEUR DE COULEUR, de Landois aussi : « L'on dit encore, mais dans un autre sens, *frais, fraîcheur*, lorsque le couvert des arbres & la limpidité des eaux sont parfaitement imités ; il y a de la *fraicheur* dans ce tableau : on semble respirer celle que communiquent ces objets lorsqu'ils sont réels⁴⁹ » – on peut dire en passant que, dans cette définition, Landois rejoint encore Diderot et sa grammaire de la fraîcheur, et à cet égard je ne peux que renvoyer à l'article que Marie Leca-Tsiomis a consacré à la question⁵⁰. Finalement, si l'on envisage la totalité de l'article AIR du point de vue de l'ordre d'apparition des acceptions, on peut bien dire qu'en instituant ce parcours effet-technique-thématique, en donnant priorité à l'effet sur le contenu, Landois a réussi à traduire fidèlement la hiérarchie qui s'annonçait dans l'évolution esthétique du Diderot salonnier et, plus largement, dans les doctrines sur la peinture au cours du XVIII^e siècle. L'air du temps, en somme.

Pedro PARDO JIMÉNEZ

Facultad de Filosofía y Letras, Cádiz

49. *Enc.*, VII, 274a (1757).

50. « Diderot et les sites de la fraîcheur », *Dix-huitième siècle*, 36, 2004, p. 511-521.